

RESEÑA DE TEATRO

Rosana Herrero-Martín

University of the West Indies, Antigua State College
Antigua & Barbuda

Copyright (c) 2011 by Rosana Herrero-Martín. This text may be archived and redistributed both in electronic form and in hard copy, provided that the author and journal are properly cited and no fee is charged for access.

Walsh, Enda. 2010. *Penelope*. Londres: Nick Hern Books.

Penelope fue estrenada con rotundo éxito en julio 2010 por la compañía irlandesa Druid Theatre Company durante el Festival de las Artes de Galway (Galway Arts Festival), bajo la dirección de Mikel Murfi. Este pasado verano la obra ganó el primer premio en la sección Fringe del Festival de Teatro de Edimburgo –tercera vez que Walsh consigue este premio tras haber sido suyo igualmente con *The Walworth Farce* en 2007 y con *The New Electric Ballroom* en 2008. También estuvo presente en el Korjaamo Culture Factory de Helsinki dentro la programación de su festival escénico 2010. Este otoño se presentará en Nueva York y a comienzos de 2011 viajará por Londres y Washington.

Se trata de la segunda transposición escénica por parte de Walsh de un clásico de la narrativa occidental. Tras *Delirium* (2008), versión cáustico-pop de *Los hermanos Karamazov*, de Fiodor Dostoyevski, Walsh nos ofrece una actualización del mito homérico de Penélope – encarnación de la fidelidad conyugal – desde el punto de vista de los pretendientes que en ausencia prolongada de Ulises tras la Guerra de Troya, acosan a su supuesta viuda, hospedándose a sus anchas en palacio.

Bien pudiera parecer que nos encontramos en la gran final de Gran Hermano, o más bien de Gran Hermana, pues es la mirada escrutadora de Penélope quien, escondida tras los visillos de su alcoba, dirige el objetivo de la cámara de video-vigilancia instalada sobre la piscina seca y desvencijada de la casa, único escenario-hábitat de la obra. De los 108 pretendientes originales, ya solo quedan en

escena cuatro candidatos al favor de Penélope. Burns, Quinn, Dunne y Fitz representan un amplio espectro de masculinidad adulta – respectivamente un treintañero sumiso y remiso, un cuarentón corporativo y asesino, un cincuentón insolente pero finalmente redimido, y un sesentón nihilista y lector de Homero – en ridículo apuro y a punto de capitular.

La ubicación insular original del hogar de Ulises – la isla de Ítaca – es aquí transplantada a la isla nativa de Walsh, Irlanda, y en concreto a la Irlanda del osado y fulminante *boom* económico de las últimas décadas – no en vano denominado *Celtic Tiger* (Tigre Celta) – donde radican la villa de Penélope y en mayor o menor medida, el estancamiento existencial y moral de sus cuatro galanes.

Sin duda alguna, con su *Penelope* Enda Walsh se consolida como miembro selecto del distinguido linaje de grandes dramaturgos y narradores de escena irlandeses. Tanto su característica audacia poética, así como genialidad imaginativa, son especialmente sobresalientes en esta pieza, parapetada por cuatro monólogos antológicos que ponen a prueba las dotes declamatorias de cada uno de sus intérpretes. Sin olvidar un típico guiño de irreverencia performativa walshiana, la “guerra mímica” a cargo del autosuficiente Quinn, en la que interpreta de forma consecutiva, y en clave de mofa, una retahíla de míticas parejas de amantes (Napoleón & Josefina, Rett Butler & Scarlett O’Hara, Romeo & Julieta, JFK & Jackie Kennedy – para rematar su frenesí carnavalesco disfrazado de Eros, el dios griego del amor). Y como no podía ser menos en

Walsh, el mensaje ulterior de su obra se vertebra a través de un concepto central recurrente en la historia moderna y contemporánea del teatro irlandés: el lenguaje como agente performativo desestabilizador de doble filo, portador tanto de transfiguración como de deterioro. En este sentido, los ecos beckettianos son múltiples y refrescantes: el *leitmotiv* de la espera infructuosa como *modus vivendi*; la consciencia taladrante del fracaso existencial; la apología de la nada (conmovedor monólogo de Fitz), la desencajada relación cuerpo-mente; las carencias y cohechos del lenguaje como sistema de transmisión de la realidad; las glorias y descabros del narrador, etc.

A nivel de imaginario semántico, el devenir dramático de *Penelope* está articulado a partir de una sutil orquestación de los elementos de atrezo de la obra, que evocan potentes símbolos y trazos temáticos en la mente del espectador. He aquí una posible selección, subjetiva e imperfecta desde luego, de los mismos, con la que termina esta reseña:

- la piscina, completamente equipada con confortables tumbonas, mueble-bar, estéreo, etc., se ha convertido en el cuarto de estar prolongado de estos cuatro aspirantes, escenario de las diferentes fases emocionales de su implacable e interminable competencia y de funestos episodios pasados, como el asesinato de Murphy, el quinto pretendiente, a manos de Quinn. La piscina, vacía de su natural contenido líquido y transparente, con sus paredes churretosas por la dejadez del tiempo y las manchas indelebles del pasado, es la caja de resonancia de las palabras que la albergan y el espacio interior decadente de sus ‘okupas’.
- la isla donde se ubica la villa de Penélope y que ha atrapado a muchos hombres durante años, con sus espejismos de bonanza y plenitud sexual, es una Ítaca del siglo XXI saqueada por un viril y advenedizo oportunismo. Esta isla, que “salió de pobre para volverse obesa”, que no supo administrar el puchero mágico, pero desaforado, de las gachas del desarrollo económico fulminante y especulativo, se parece demasiado a la fisonomía de la Irlanda de la burbuja corporativa de los últimos tiempos.
- la barbacoa, que preside la piscina, fue un regalo de remitente desconocido, de apariencia reluciente, pero que en realidad nunca ahumó ni una salchicha, si acaso los delirios de grandeza de sus cuatro usuarios. Curiosamente flamea de arriba abajo en el sueño de la noche anterior de cada uno de los cuatro pretendientes, siendo vaticinio irreversible del inminente regreso de Ulises y su abrasadora venganza sobre los candidatos a usurparle a su perseverante esposa.
- la última salchicha está fría encima de la parrilla de la barbacoa a la espera de calentarse y que alguien la saboree. Si bien Quinn la proclama la ‘salchicha superior’, la ‘salchicha de la juventud’, todo apunta a que el símbolo fálico está en las últimas y la noción de “sausagey” discutida por los cuatro caballeros equivaldría en traducción más bien a la connotación negativa de ‘cutre salchichero’.
- la cámara de televisión de circuito cerrado, ante la que cada uno de los pretendientes emite su respectivo monólogo-solicitud de seducción y tras la que se esconde el ojo omnivisor de Penélope, hace patente una virilidad prisionera de sí misma, objetivo y no visor, activada e inactiva, implorante y sin iniciativa.
- el globo inflado de helio en forma de corazón, es una imagen muy *kitsch* del amor o de su propio reflejo, de sus promesas y fatuas ilusiones. Justo antes de ser apuñalado por sus contrincantes, Quinn corta el hilo que amarra el globo a la mesa de la piscina, con la intención de que ascienda hasta Penélope. Pero se acabó el tiempo de la galantería oportunista y carroñera. La sonrisa de Penélope se congela al atrapar el globo, explotándole en las manos. Ulises está al llegar.
- Finalmente, la banda sonora de la obra está salpicada de los metales evocadores y refrescantes de Herb Alpert y su banda Tijuana Brass. Temas como “Spanish Flea”, “A Taste of Honey”, “I’ll Never Fall in Love with You” y “America” avivan la memoria sonora del espectador, estimulando sus propias redes asociativas íntimas, míticas y culturales.